



Title	戦後日本映画と「満洲」の記憶－終戦から1970年代まで－
Author(s)	李, 潤澤
Citation	大阪大学, 2024, 博士論文
Version Type	
URL	https://hdl.handle.net/11094/96021
rights	
Note	やむを得ない事由があると学位審査研究科が承認したため、全文に代えてその内容の要約を公開しています。全文のご利用をご希望の場合は、大阪大学の博士論文についてをご参照ください。

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

論 文 内 容 の 要 旨

氏 名 (李 潤 澤)	
論文題名	戦後日本映画と「満洲」の記憶 — 終戦から1970年代まで —
論文内容の要旨 「満蒙は日本の生命線」と唱えつつ、帝国日本は1932年に中国東北で傀儡政権「満洲国」を設立し、東アジア諸国に数えきれない痕跡を残した。その暗い余韻は、戦後の東アジア社会の政治・経済・文化の様々な側面においていまなお鳴り響いている。「満洲」という時空間に存在する錯綜した歴史は、東アジアの近代を理解するための重要なトポスの一つとして、多数の分野において詳細な検討がなされており、近年では議論の中心が戦時という時代区分から戦後へと移っていく傾向が見られる。しかし、戦後日本に浸透した満洲の記憶のあり方についての探究は未だ不十分であるといえる。そこで、本論文は、映画社会学の観点から、戦後日本映画において満洲の記憶を映した映像テキスト、およびその製作と受容のプロセスにおける複雑な文化的力学の相互作用について検討し、またその表象の系譜を跡付けることを通して、そこに浸透していた戦後日本社会の戦争・植民地歴史認識が変容するプロセスを浮き彫りにすることを試みた。その際、議論の範囲を、1945年の終戦から70年代までに設定し、各時代を代表する作品を考察対象として取り上げ、関連する政治・社会コンテキストを合わせて考察した。 各章の内容は以下の通りである。 第1章では、終戦直後に公開された『暁の脱走』（谷口千吉、1950）と『上海の女』（稲垣浩、1952）を取り上げた。この二作はいずれも主演女優である山口淑子が「大東亜美少女」李香蘭として活躍した満洲時代のエピソードを多く引用しているため、本研究では李香蘭の半自伝作品として扱い、以下の二つの点から議論を展開した。第一に、二作とも李香蘭の満洲時代のエピソードだけではなく、戦時中に李香蘭が出演したプロパガンダ映画の映像も断片的に想起させる。さらに、いずれの作品でも「聴衆」や「観客」の身体が強調されている。すなわち、二作の主人公は李香蘭ではなく、帝国日本の支配が及んだ範囲において観客に共有された李香蘭をめぐる視聴体験自体であった。満洲への想像力を膨らませた李香蘭に関する視聴体験そのものを相対化する中で発露したのは、過ぎ去ったばかりの植民地経験に接近しようとする敗戦・占領期の日本社会の人々の欲望である。第二に、二作のヒロインの死の表象において、李香蘭の死を演じる山口淑子の身体にみる「更新」がテキストの外部の山口淑子の身体に実践された「更新」と共振しつつ、山口淑子の身体を見つめる観客に一種の「新生」への欲望をももたらしたことについて議論した。 第2章では、60年代初頭に公開された長編反戦映画『人間の条件』（小林正樹、1959-1961）を取り上げ、原作と比較しながら、作品における「戦中満洲体験者」の満洲イメージが当時の日本社会で脚光を浴びた現象について、三つの論点に絞って考察した。第一に、作中で満洲の風景を描写する際に最も強い視覚的衝撃力を持っている地平線のメタファーについて検討し、映画における地平線に代表される満洲の自然は人間を分裂させる存在として、「王道楽土」とは正反対であるという意味作用を含んでいることを明らかにした。第二に、満洲の自然状況を表象する上でもう一つの重要なメタファーである煙を、それが現れる場所により「生産（炭鉱・捕虜營）の煙」、「戦争の煙」、「命の煙」、「自然の煙」、「交通機関の煙」、「生活の煙」という六つのカテゴリーに分類し考察した。第三に、作品の中の日本人の表象、および他者としての朝鮮人、中国人、ロシア人の表象にみる特徴、およびその意味について検討した。その上で、この作品で強調された満洲国における抑圧、梶の精神的分裂、および彼の日本社会への不満などの心理状態は、東西冷戦という大きな時代背景の下で、国内政治の保守派と革命派の対立を代表とする様々な両極の価値観に挟まれて彷徨う当時の日本人の心理状態と類似していることを指摘した。 第3章では、同じく60年代初頭に製作された『流転の王妃』（田中絹代、1960）を取り上げ、当時の日本大衆文化における帝国日本の植民地支配に関する文化的記憶の表象、およびその背後の文化的力学をもう一つの側面から考察した。まず、竜子の「見る力」の「喪失」-「回復」のプロセスについての考察を通して、この作品が満洲の歴史経験をイエエ制度の文脈との関連性において問題化したことを明らかにした。そして、竜子の「見る力」によってスクリーンに映された空間の風景の特徴を、花と赤という二つの視覚的要素を手がかりに、日本人女性の植民者にみる犯罪性といった角度から検討し、作品に示されたフェミニズム的感性を解読した。さらに、愛新覺羅皇室や関東軍の人物像の表象に見られる単純化の問題、および現実の慧生の死に纏わる戦後日本社会に残存していた満洲歴史の暗い余韻の不可視	

化について検討した。公開当時書かれた、この作品に触れつつ歴史の単純化への欲望を示した評論と合わせて考えれば、映画『流転の王妃』は、一方で60年代当時の大衆映画における満洲表象の多様化、他方で戦争・植民地歴史語りの単純化という二つの傾向に、同時に呼応していたことがわかった。

第4章では、戦後大衆映画の最大のジャンルの一つである任侠やくざ映画という独特な映画世界に描かれた満洲の記憶のあり方を、路線が確立した初期に公開された『人生劇場 続 飛車角』（沢島忠、1963）の考察を通して明らかにした。考察は三つの論点からなる。第一に、作品に示された寓意的物語の構造について考察した。すなわち、男性主人公の飛車角の人物設定にみる入れ子構造と女性主人公とおとよお澄にみる鏡像関係に注目し、映画テキストに示されたメタフィクション性について論じた。そして、男女主人公たちの草の根というアイデンティティの強調という要素を加えて検討し、この作品における寓意的物語は実は草の根の歴史経験を強調していたことを明らかにした。第二に、「運命の地」としての満洲の記憶に注目した。満洲の歴史に関する寓話的構造の中心となる空間は、あの不気味な旅館である。この空間における誠実かつ激しい感情は飛車角とおとよを反復＝循環から離脱させ、一時の安らぎを与えたのである。このような描写は、戦時中に帝国日本の植民地侵略という大きな時代の風潮に巻き込まれた草の根である一般民衆が、満洲の歴史空間において経験した一時的な安らぎを可視化したものであると言える。また、作品における満洲馬賊の描写では、馬賊に対する世間一般のステレオタイプを逆手に取り、満洲の裏社会にも存在する人情味が描かれていることを明らかにした。第三に、「致命の地」としての満洲の記憶について議論した。まず、テキストにおける政治的隠喩の一例として、1932年の満洲国設立を連想させる「320号室での対決」のシーンに注目し検討した。そして、飛車角の死の描写にみる唯美性と、もう一本の任侠映画『昭和残侠伝 唐獅子牡丹』の中での満洲帰りの畑中圭吾という人物の死の描写にみる類似性について吟味した。その上で、致命的な満洲の表象は満映の経験者達が直面した「死＝窮屈」な境域と対応関係にあることを指摘した。

第5章では、70年代の超大作映画『戦争と人間』（山本薩夫、1970-1973）を中心として、戦前・戦時生まれと戦後生まれの年齢構成が半々になる「過渡期」という時代概念を援用しつつ、絶大な人気を博した作品が戦争と植民地経験の風化の危機に直面した際、とくに世代間の歴史認識に生じた対立といった問題といかに対決したかに焦点を合わせて考察した。その結果として、作品に描かれた満洲体験は二つの位相を示していることが明らかになった。第一の位相は、「親世代の満洲」である。「身体に対する暴力」と「空間に対する暴力」といった暴力が氾濫する様態を検討した上で、匪賊の「饕餮の食」にみる異常な欲望が日常の「口腹の欲」と共通するアンビヴァレントな底流を持つことを示した。この位相において、帝国日本の満洲に対する植民地支配の歴史は日常まで変形していたのである。第二の位相は、「若者の満洲」である。ファミリー・メロドラマという映画ジャンルの属性を合わせて分析し、以下の二点を明らかにした。第一に、ブルジョワ資産家の家父長や軍閥に対して、この作品は同情的な態度を示していること。第二に、伍代産業の若者世代の満洲経験にみる「循環」と「齟齬」によって、これらの若者たちの満洲との距離感は終始保たれていること。この作品の満洲の歴史に関する表象は、一方で若者における戦争経験の風化に積極的に対応しつつ、他方で若者と満洲の歴史との距離感を正当化する語りをも示していることを指摘した。

結論では、各章の考察を横断的に見渡した上で、戦後日本映画にみる満洲の記憶の描き方の変遷が示す傾向を以下の二点にまとめた。第一に、このプロセスで実践された東アジアに発生した悲惨な歴史における反省と相手との相互理解への試みは、72年の日中外交正常化のための重要な感性的推進力として働き、70年代半ばから80年代前半にかけての日中の蜜月期の世論形成にもポジティブな役割を果たしたこと。第二に、戦後日本映画において形成された満洲に関する文化的記憶には確かに裂け目が散在していること。この「裂け目」として現れたのは、たとえば、『流転の王妃』における英生の死に纏わる戦後日本社会に残存していた満洲の歴史の暗い余韻を不可視化した問題であり、『戦争と人間』におけるブルジョワ資産家の家父長や軍閥に対する同情的な態度と若者世代の満洲経験との距離感を正当化する語りである。ここでは、この裂け目とは何かを一つの可能性として提示した。すなわち、これらの満洲の記憶に関するテキストが同時に映し出したのは、過去の植民地の一つである満洲の歴史に対する罪の意識を抱いている「贖罪的な自己」である。このような「贖罪的な自己」は、戦後社会において植民地経験が普遍的で抑圧的な力学の作用とともにだんだん歴史化していく際に現れた、戦争反省の有名無実化というジレンマの痕跡ではなだろうか。

以上に示した通り、本研究では一方でミクロなレベルにおいてテキスト分析を行い、他方ではマクロな視点を導入し、当時の社会・文化との関係性を踏まえて、大衆文化において形成された満洲の記憶の実態と変遷という観点から、作品についての動態的な検討を行った。そこから浮かび上がったのは、「国交なき時代」の戦後日本大衆社会において、「満洲」の記憶への注目と忘却の欲望とが絡み合っていた実態である。今後は、『赤い月』（降旗康男、2004）や『スパイの妻』（黒沢清、2020）といった近年の映画作品の解説も手がかりにしながら、70年代以降の日本映画における満洲記憶のあり方をさらに追跡していきたい。

論文審査の結果の要旨及び担当者

氏 名 (李 潤 澤)			
		(職)	氏 名
論文審査担当者	主 査	教授	山本 佳樹
	副 査	教授	里内 克巳
	副 査	准教授	中村 綾乃
	副 査	准教授	劉 文兵

論文審査の結果の要旨

中国東北地方を占領した日本が1932年3月に清朝最後の皇帝溥儀を執政として建国した傀儡国家・満洲国は、1945年8月に日本の敗戦によって消滅するまで、約13年間にわたって存続した。「満洲」の問題はいまなお、東アジア諸国の国際関係に深い傷跡を残している。本論文は、終戦から日中国交回復（1972）ごろまでの日本の劇映画のなかで「満洲」を描いた代表的な6作品を選び、「満洲」が戦後日本の大衆社会においてどのように表象され、受容されてきたかを跡づけることで、そこに浸透している戦後日本社会の歴史認識の変容を読みとろうとしたものである。

「序論」では、問題提起に続いて、考察の基盤をなす学問分野の先行研究が整理されている。理論的枠組みとなっているのは「文化的記憶」についての研究であり、とりわけ大衆映画のもつ「体験的性格」に注目したアライダ・アスマンの言説は本論文の問題意識に近いものである。続いて、「満洲」についての史的研究、および、戦後日本における戦争責任や歴史認識をめぐる議論の展開が紹介され、後者の裾野が、歴史・社会学の領域から文化研究の領域へと拡大してきたことが示される。こうして、満洲研究と歴史認識研究が交差する地点で、文化的記憶の理論を援用しつつ大衆映画を分析する、という本論文の立ち位置があきらかにされる。

第1章から第5章までは作品論の体裁をとっている。第1章「李香蘭」の夢をもう一度」では、終戦後まもない時期に公開された『暁の脱走』（谷口千吉、1950）と『上海の女』（稲垣浩、1952）がとりあげられる。この2作はいずれも、「大東亜美少女」として活躍した満洲映画協会（＝満映）のスター李香蘭が、本名である山口淑子の名義で主演した作品である。ここではまず、両作が、戦時に山口が李香蘭として出演した『支那の夜』（伏水修、1940）のようなプロパガンダ映画や満洲時代の李香蘭としてのエピソードを断片的に引用することで、李香蘭の半自伝的な作品として機能していることが指摘される。そのうえで、李香蘭のパフォーマンスを見る「観客」の表象が両作においてしばしば強調されていることに注目し、これらの作品の主人公は李香蘭ではなく、帝国日本の支配が及んだ範囲において観客に共有された李香蘭をめぐる視聴体験自体であったのだ、と論じられる。さらに、ともに銃殺された恋人と手を繋ごうとする、という両作のヒロインの死の場面の類似性を端緒に、山口の戦後の活動にも目を配りつつ、李香蘭の死を演じる山口の身体にみる「更新」が、テキストの外部の山口の身体に実践された「更新」と共振しつつ、それを見つめる観客に一種の「新生」への欲望をもたらしたのではないかと結ばれる。

第2章「地平線の果てに煙が昇る」では、1959年に第1部が封切られて話題を呼んだ全6部の長編反戦映画『人間の条件』（小林正樹、1959-1961）を扱い、原作とも比較しながら、「戦中満洲体験者」の満洲イメージに彩られた本作が、当時の日本社会で脚光を浴びた要因を考察している。まず、本作の映像上の特徴として、地平線と煙というモチーフがとりだされる。とりわけ、広大な平原と空が織りなす地平線は、山が多い島国の日本ではあまり見られない風景であり、コントラストの高い白い空と黒い大地は、主人公・梶の身体を常に分断し、彼を精神の分裂と彷徨へと導く圧倒的な力を表している。続いて、他者としての朝鮮人、中国人、ロシア人の表象がそれぞれ分析され、戦時の日本映画とは異なり、中国人が個性を備えた存在として描かれていることが指摘される。さらに、満洲生まれの原作者・五味川純平と兵士として満洲に渡った監督・小林正樹の満洲体験の違いも押さえつつ、安保闘争の時代において彼らによる満洲の表象がもちえた意味が探られていく。

第3章「女が満洲を語るとき」では、政略結婚によって溥儀の弟・溥儀の妃となった愛新覚羅浩の自伝の映画化作品『流転の王妃』（田中絹代、1960）が分析の対象となる。昭和期の日本を代表する女優・田中絹代は、日本映画界に

おける女性映画監督のパイオニアともなり、6本の映画を手がけた。その第4作となる『流転の王妃』は、原作者、監督のみならず、脚本も和田夏十であり、京マチ子をはじめ主要な登場人物も女性であったことから、女性による映画製作である点が宣伝された。田中自身も当時、「女が見た女の悲劇」を描きたいと述べていた。ここでは、画家志望だった竜子（＝浩）の「見る力」に着目して論が進められる。竜子は、「イエ」制度の原理にもとづく強制的な結婚によって「見る力」を喪失するが、満洲に到着すると、抑圧から解放されたように「見る力」が回復する。しかし、戦況が悪化して「流転」が始まるとき、新京駅で列車に乗り込んだ竜子は、列車に乗れない日本人民衆の苦痛を直視できず、車窓のブラインドを閉めてしまう（＝「見る力」を放棄する）のである。白雲木の花の象徴などによって、苦難の時代における貞明皇后、竜子、娘の英生という女性同士の連結を示唆しながらも、歴史の複雑さから目を背け、単純化しようとする本作の側面に、鋭い光が当てられている。

第4章「「運命の地」から「致命の地へ」」では、東映の任侠やくざ映画『人生劇場 続 飛車角』（沢島忠、1963）における満洲の記憶のあり方が探求される。東映は満映からの引揚者を数多く受け入れた映画会社であるが、満洲を題材にした映画は意外に少ない。そのなかで、東映の最大の人気ジャンルである任侠やくざ映画に現れた満洲イメージに着眼した点に、本論文の作品選択の妙がある。まず、物語の書き手が登場することによる男性主人公・飛車角のメタフィクション化と、佐久間良子が一人二役を演じることによる女性主人公・おとよ／お澄の鏡像関係から、作品の寓話的性格が生みだされていることが指摘される。続いて、その寓話性こそが、満洲に流れていった不安が日本に逆流してくるという物語構造のなかで、過去から逃れようと満洲に旅立つ一般民衆のひとりとしてのおとよと彼女を追う飛車角／日本に帰還した飛車角と彼を待っていたお澄、また、おとよの死を飛車角が看取る満洲の不気味な旅館／飛車角の死を導く軍閥との対決が行なわれる「320」号室、といった、それぞれ満洲と日本を舞台とする場面の照応関係を支えていることがあきらかにされる。さらに、飛車角の死が唯美的に描かれることの意味が検討され、そこに引揚映画人たちの皮肉な自己像を見いだしている。

第5章「庶民の「満洲」と若者の「満洲」」では、大ヒットを収めた全3部構成の超大作映画『戦争と人間』（山本薩夫、1970-1973）が議論の対象となる。1970年代は戦前・戦中生まれと戦後生まれが日本の人口構成上ほぼ半々になった時代であり、それに呼応するかのように、本作中に「親世代の満洲」と「若者の満洲」というふたつの位相が存在していることが確認される。まず、「親世代の満洲」についての分析では、植民地の日常に氾濫している暴力性があきらかにされる。続いて、「若者の満洲」についての分析では、ファミリー・メロドラマというジャンル概念を援用しながら、ブルジョワ資産家の家父長や軍閥に対する態度の曖昧さや、若者たちの心情における満洲との距離感が指摘される。こうした考察をふまえて、この作品は、一方では戦争経験の風化に抵抗しようとしながら、他方では若者と満洲の歴史との距離感を正当化する語りをも示している、と結論づけられる。

「結論」では、各章の考察を横断しつつ、とりあげた映画における満洲の表象が示す傾向が、以下の2点にまとめられている。第1に、これらの映画における満洲の歴史記憶の表象は、戦後日本社会で問題視されてきた「被害者意識」へと単純に帰着されるものではなく、加害者としての側面を含めて歴史の教訓への反省を促してきたこと。第2に、しかしながら、映画のなかの満洲記憶には、60年代あたりから「裂け目」とでもいうべき、分裂が現れるようになってきたこと。その分裂は、上述のように、戦争を体験した世代と体験していない世代の両方を観客として意識した70年代の『戦争と人間』では、かなり明白に姿を現している。すなわちそこには、「贖罪的な自己」が抱く「表象による注目と忘却の欲望」が併存しており、近年の日本の戦争大作映画が示す「継承としての断絶」の予兆がすでに見てとれる、というのである。

このように本論文は、戦後日本映画における満洲イメージというスケールの大きいテーマに挑んだ刺激的な論考である。あらかじめ用意した思想的・理論的な仮説をあてはめようとするのではなく、まずはそれぞれの作品の肌理にしたがって緻密な映像分析を行ない、そこから思考を紡ぎだしていこうとする姿勢は、本研究の大きな美点である。中心的に扱った作品が6本であるとはいえ、『人間の條件』と『戦争と人間』はいずれも9時間を超える大長編であり、同様に大部である原作との比較も丹念に行なった本論文は、まさに「労作」と呼ぶにふさわしいだろう。各作品論は質が高く、読みごたえがあるが、考察が独創性に富む分、ときに主観的な記述が見られること、「結論」において、そこまでの考察のきめ細やかさがやや失われ、一般論的なまとめに終わった感があることなど、問題点もいくつか存在するが、それは本論文の価値を損なうものではない。

以上のような理由で、本論文は博士（言語文化学）の学位論文として価値のあるものと認める。